

## О НЕКОТОРЫХ БАЗОВЫХ ПОЛОЖЕНИЯХ ТЕОРЕТИЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ АЛЕКСАНДРА ГЕОРГИЕВИЧА ГАБРИЧЕВСКОГО

**О.И. Явейн**

*Московский архитектурный институт (государственная академия), Москва, Россия*

### Аннотация

Статья посвящена базовым положениям и концепциям одного из наиболее глубоких теоретиков архитектуры первой половины XX века Александра Георгиевича Габричевского. Акцент делается на фундаментальных вопросах теории архитектуры. Многие из творческого наследия А.Г. Габричевского не теряют актуальности и на сегодняшний день.

**Ключевые слова:** теория архитектуры, пространство и масса, язык архитектуры, первотипы архитектуры

## ABOUT SOME BASIC PROVISIONS OF THE THEORETICAL HERITAGE OF ALEXANDER G. GABRICHEVSKY

**O.I. Yavein**

*Moscow Institute of Architecture (State Academy), Moscow, Russia*

### Abstract

The article is devoted to the basic terms and concepts of one of the most important theorists of architecture of the first half of the twentieth century - Alexander G. Gabrichevsky. Emphasis is placed on fundamental questions of architectural theory. Much of the creative heritage A.G. Gabrichesvkiy is relevant for today.

**Keywords:** theory of architecture, space and mass, the language of architecture, architectural prvotipy

Александр Георгиевич Габричевский (1891 – 1968) – один из последних мыслителей серебряного века русской культуры; исследователь, для которого учёба в Московском университете как нечто само собой разумеющееся сочеталась с занятиями в семинарах Пауля Франкля в Мюнхене или изучением античного искусства в Британском музее; человек, ещё в студенческие годы сблизившийся с философами Бердяевым, Ильиным, Шпетом, знакомый с Гончаровой, Бурлюком, Кончаловским, Поповой, близкий с Нейгаузом, Рихтером, Пастернаком, Ахматовой, Фальком – этот человек разделил многие тяготы и превратности судьбы людей, вынужденных жить и работать «не в своём времени». Ранний блестящий научный взлёт и последующая жизнь – невероятное чередование научной работы в ведущих институтах и арестов и ссылок.

Широкому кругу читателей Габричевский известен по комментариям к «Доктору Фаустусу» Т. Манна, переводами «Пира» Данте, комментариями к трактатам Альберти, Барбаро, Виньола, Витрувия, Виоле ле Дюка, Палладио, и многими другими комментариями, переводами и исследованиями классиков мировой культуры.

В историю научной мысли Габричевский вошёл прежде всего как теоретик архитектуры. Философы даже сетуют на то, что философские работы Габричевского воспринимаются

многими неадекватно и узко – как приложение к его теории архитектуры. Между тем после смерти Габричевского его архитектурные теории продолжали обсуждаться в основном только среди узкого круга специалистов.

Тексты Габричевского показывают, что потенциал идей в области теории архитектуры русского «серебряного века» ещё далеко не исчерпан. Мы надеемся, что мысли Габричевского позволят по-новому взглянуть на многое и в западных архитектурных концепциях последних лет.

В публикации использованы выдержки из работ Габричевского разных лет и рукописей, многие из которых впервые опубликованы лишь относительно недавно. Все цитируемые тексты даются по собранию его работ: «Александр Георгиевич Габричевский. Морфология искусства» (издание АГРАФ, 2002 года).

### **«Теоретик в пределе – художник»**

Теорию архитектуры А. Габричевского невозможно понять вне его идей, касающихся природы неких «начал» теоретической мысли. Габричевский убежден в существовании структурных подобий между устройством индивидуального сознания человека и внутренним строением архитектурной формы, произведений искусства, внешних вещей, природы и мира в целом.

Идея подобия индивидуального сознания и коллективного разума – культуры – вместе с аналогиями здания и саморазвивающейся формы живой природы заявляются в архитектурных концепциях последних лет в разных вариантах и с привлечением компьютерных технологий. Однако Габричевский уже в 1920х-30х годах из созвучных посылок делал иные, весьма радикальные выводы.

Прежде всего, объективно-теоретическое знание об архитектуре, по Габричевскому, развивается не из головных обобщений конкретных исследований, а из субъективных, нередко интимных интуиции и «до-познавательных» импульсов мыслителя, если, конечно, пытающийся понять архитектуру достаточно подготовлен, талантлив и чуток к этим интуиции и импульсам.

Габричевский решительно переворачивает систему ценностей эпохи, в которой образ мира, отраженный современной архитектурой, определялся, прежде всего, физической картиной мира, идеалами «научности». Сегодня, когда все чаще звучат заявления о том, что эта эпоха подходит в концу, при чтении «новых парадигм в архитектуре» западных архитектурных идеологов начала XXI века, стоит вспомнить, что еще в начале XX века в связи с архитектурой были развиты идеи о том, что так называемые физические и биологические законы, негибкие, абстрактные и механистичные, окажутся частными случаями тех великих закономерностей живой природы, «которые предчувствовал Гете», прототип и идея которых по Габричевскому наиболее явно представлены в произведениях искусства вообще и в наибольшей степени – в архитектуре.

При таком подходе границы между творчеством художественным и научным стираются, а ученый-теоретик приближается к архитектору-художнику. «Теоретик в пределе – художник», – утверждает Габричевский.

«...В основе каждого подлинного творчества мысли и всякого подлинного исследования лежит некое интуитивно вспыхнувшее прозрение. Пускай оно субъективно, иррационально – чем более оно коренится в бессознательных глубинах субъекта, чем более оно является верным отражением его интимнейшей структуры, тем больше шансов на то, что исследователю и в объекте откроется та же структура, что она осуществится в его интеллектуальной интуиции.

...Чтобы уловить в объекте то, что уже не объект и не субъект, а высшая реальность творящей природы, надо уметь уловить в себе этот глубочайший до-сознательный импульс.

...Таким образом, индивидуальнейшее и интимнейшее, что есть в человеке – единственный путь к всеобщему и мировому.

...мы накануне того, чтобы увидеть мир как жизнь, творчество и искусство, которые все больше и больше выступают во всей своей онтологической и космической полноценности. Такому миропониманию и соответствует та субъективная структура, на которой строится настоящее исследование, и которое является его смыслом и пафосом» [1, С.83-84].

«...структура художественного произведения служит прототипом и идеей всякого продукта вообще, и не на биологии должна базироваться онтология искусства, а наоборот, она должна явиться вождем и учителем науки о природе.

...в художественном произведении как продукте наиболее совершенном и наименее обусловленном механически-сознательными порядками – быть может, единственный путь к постижению мира как живого целого. И, может быть, обнаружатся неслыханные доселе параллели и совпадения между учением об искусстве и учением о природе как двух областях абсолютно единой и целостной морфологии живого вообще. Негибкие, абстрактные так называемые законы мертвой природы окажутся, быть может, лишь малыми вырезками или частными случаями тех великих «подвижных законов» живого качественного индивидуального бытия, которое предчувствовал Гёте, и которые уже теперь все ясней и ясней обрисовываются в подлинно онтологическом рассмотрении духовного творчества, в особенности же - искусства» [1, С.93].

«...Пристальное изучение Шеллинга и постоянное общение с великим образом Гёте убедили автора в том, что проблема эта в свое время уже ставилась и разрешалась...

...Пускай Шеллинг в своем учении, а Гёте каждым своим дыханием и каждой своей строчкой многое уже дали в окончательном и зрелом виде...из-за этого не стоило отказываться от того, что должно быть сказано именно теперь и именно, может быть, у нас...» [1, С. 85-86].

### **Пространство и масса. Первотипы архитектуры**

Теория и история архитектуры чаще всего исходят из постулата о происхождении архитектуры из утилитарного строительства, освоения функций и так далее. Дом в этой логике всегда предшествует храму, вещь – символу, польза – красоте. Габричевский создает противоположную модель. Уже в самых ранних, примитивных формах – пещеры, изгороди, поставленные камни – содержатся, по Габричевскому, изначальные, символические первотипы архитектуры, которые развиваются затем по своей внутренней логике.

Здесь Габричевский разрабатывает свою концепцию взаимодействия пространства и массы, в которую входит ряд первотипов «символической архитектуры» Гегеля, хотя в целом к модели эволюции архитектуры Гегеля Габричевский относится столь же уважительно, сколь и критически.

Стоит отметить, что совсем недавно концепции происхождения и сущности архитектуры, в которых храм предшествует дому, форма – функции, а символ – вещи, вновь появились, причем с явной претензией на то, чтобы сменить традиционную позитивную науку, а «динамическое пространство» Габричевского очень близко к идее «силовых пространственных полей», которые после работ Паоло Протогези так широко распространились в архитектурных идеологиях последних лет.

«...Термин «архитектура», взятый в самом широком своем объеме, как зодчество вообще, обозначает вид человеческого творчества, изолирующий часть пространства, ценную для духовной и материальной жизни и деятельности человеческого индивидуума или коллектива, либо при помощи удаления соответствующего количества материальной массы, уже данной в природе, либо при помощи сооружения трехмерной материальной оболочки, отграничивающей изолируемый пространственный объем и воздвигаемой на участке земной поверхности, соответствующем этому объему.

Архитектура, в узком смысле, как пространственное искусство, есть вид художественного творчества, создающий организованное единство изолирующей массы и изолируемого пространства» [1, С. 430].

«...легко выделить особые как бы предельные типы, в которых либо момент массы, либо момент пространства настолько обособлен, осуществлен в столь чистой и автономной форме, что нет больше ни облекающего, ни облекаемого, нет больше специфического архитектурного синтеза. Эти формы, выходящие как будто за пределы зодчества и в то же время настолько тесно генетически с ним связанные, что могут в известном смысле быть рассматриваемыми как его первоисточники, сводятся к двум группам, в зависимости от того, преобладает ли принцип массы или принцип пространства. В первом случае мы будем иметь дело с трехмерными сооружениями непосредственно граничащими с областью ваяния и являющимися, по меткому выражению Гегеля, нечто вроде «неорганической скульптуры», как, например, обелиски, лингамы, зиккураты и т.п., во втором – пещерное зодчество, создание пространственных единиц путем выдалбливания их из аморфных масс, уже данных в природе, то, что Гегель называет «отрицательным зодчеством», «негативной архитектурой». К этому типу, в известном смысле, могут быть отнесены те простейшие и первичные случаи, где внешняя оболочка хотя идеально дана уже в самом факте строительства, тем не менее еще не переживается, как трехмерная масса, как, например, в случае простой изгороди.

Эти два конкретных типа являются, строго говоря, не более как символами или философскими мифологемами, во всяком случае, не археологическими гипотезами о «происхождении» архитектуры. Они совершенно аналогичны хотя бы древнегреческим полурационалистическим, полупоэтическим легендам об изобретении отдельных искусств, с тою лишь разницей, что они не претендуют на эмпирическую достоверность» [1, С. 431-432].

«...человек сам создает себе свое пластическое божество, причем здесь возможны два пути: либо фетиш антропоморфизуется по мере того, как человек чувствует себя сильнее и духовно свободнее перед окружающими его иррациональными стихиями и накладывает на них печать своего существа, либо, наоборот, аморфность и неприступность всякого не-Я, символизируемая, например, на первой стадии в священном камне или метеорите, делается носителем грозной божественной силы... Первый путь ведет к скульптуре, второй – к тому виду неорганической пластики, который является одним из истоков зодчества. Эти первичные памятники монументального творчества, как, например, лингамы, бетилы, обелиски, зиккураты и т.п., тесно связаны с одним переживанием, типичным для пластического содержания, а именно со стремлением к увековечению пластической единицы; поэтому они очень часто являются памятниками в тесном смысле этого слова, отмечающими место погребения ценного индивидуума или место присутствия божества. ...они, естественно, очень скоро теряют свою аморфность и приобретают форму геометрическую...» [1, С.416].

«...уже Гегель указал на «символические» означивающие функции этого типа строительства. Это по большей части памятники, отметины, которые иногда могут иметь самостоятельное художественное значение, но в своем историческом аспекте [они по большей части указывают] на некоторое ценностное содержание, лежащее за их пределами, будь то определенные, отмечаемые ими места (например, могила) или определенная сфера человеческих действий, направляемых к такому сооружению и

вокруг него сосредотачивающихся (ср. гегелевский пример «Вавилонской башни» [5])» [1, С.449].

«...одна из переходных форм чрезвычайно показательна, именно – пирамида. Она еще всецело стоит на ступени стереометрической неорганизованной скульптуры, а, вместе с тем, в недрах ее как будто уже завелось ядро, а колоссальная масса этих чудовищных кристаллов ничто иное, как оболочка, которая, однако, об этом упорно молчит и продолжает утверждаться во всей мощи своего самодовлеющего пластического бытия... Внутреннее определяет внешнее. Вспомним все бесчисленные оболочки египетской мумии, начиная с повязок, плотно облегающих руки, и антропоморфно трактованного саркофага, вплоть до пространства, заключенного в скромной погребальной камере, и кончая пирамидой и колоссами, высеченными в скале. Однако, приведенный случай есть лишь пример. Внутреннее в архитектуре – не только погребенный мертвец, а вообще всякая жизненная или духовная ценность: очаг, божество видимое или невидимое, человеческая личность или целая община, и, конечно, не сами эти ценности, которые мыслятся и вне своей оболочки, а то пространство, которое ею ограничивается...» [1, С.437-440].

«...один пример намекает нам на фактическое осуществление искомого содержания в наиболее чистой своей форме: в древней Индии был пещерный храм, в котором поклонялись божеству под видом пустого пространства, заключенного в одном из выдолбленных в скале помещений. Мы здесь, по-видимому, имеем дело с непосредственным обожествлением протяженности как начала духовной жизненной динамики и с бессознательным, по всей вероятности, признанием ее формулирующей организующей силы...»

«...Всякую форму можно помыслить либо изнутри, либо снаружи, либо как ограничиваемое, либо как ограничивающее. Второе – путь пластической статики, которая видит в ней начало устойчивой индивидуации, первое – путь виталистической динамики, для которой она – след, оставляемый организованной и индивидуализирующейся таким образом первостихии на неорганизованном, противостоящем ей инобытию» [1, С.442].

«...одной из отличительных черт архитектурного художественного содержания является его, так сказать, «двузначность» по сравнению с «однозначным» строением пластического и живописного предмета.

«...оболочка оценивается двояко: снаружи как пластическая трехмерная данность и изнутри – как внешняя граница, как сгусток внутренней, заключенной в ней динамики. Форма оболочки может умалчивать о своем содержимом, скрывать его; в ней могут быть подчеркнуты функции отпора, неприступности (ср. средневековый замок, латы, культовая одежда) и, наоборот, на ней целиком отпечатывается все разнообразие и богатство динамического ядра, ее создающего (ср. павильон в стиле рококо, где обилие стекол еще более подчеркивает этот момент, или одежду, развивающуюся вокруг пляшущей танцовщицы)» [1, С.454].

«...Каждый человек в каждую данную минуту включен в целую систему пространственных объемов, ограниченных его осязательной или зрительной сферой деятельности. Толпа, обступившая оратора, точно так же творит определенную пространственную объемную форму, в которую она себя вписывает. ...Классическую формулировку этого положения можно найти у Гёте в его «Итальянском путешествии», когда он, пытаясь уяснить выразительную природу веронского амфитеатра, выводит ее из случайного народного скопища вокруг уличных фокусников, причем зрители задних рядов поднимаются все выше и выше, влезая на ящики, бочки и повозки. Значение внутренних пространственных объемов давно уже получило свою должную оценку в искусствознании. Так, например... чрезвычайно ценно различие двух основных типов связи между отдельными объемными пространственными единицами: возможно соединение при помощи сложения, прикладывания друг к другу самостоятельных

элементов или при помощи расчленения целого на части и выделения этих частей как потенциально заложенных в целом. В первом случае внутреннее пространство есть сумма, колония, система центральных замкнутых единиц; это, например, типично для раннего Возрождения. Во втором – сплошное динамическое единство, дифференцирующееся в процессе своего становления – таковы излюбленные формы барокко. Как бы то ни было, внутреннее архитектурное пространство выступает в качестве момента первичного и формообразующего, но динамика его всегда антропоморфна, поскольку она дана как функция, как излучение того или иного типичного действия человеческого индивидуума или коллектива. Антропоморфизм этот особенно отчетливо сказывается, с одной стороны, в тех местах оболочки, которые выражают непосредственное соприкосновение человеческого движения, например, всякого рода пролеты и переходы (окна, двери, лестницы), с другим, более мелким, детальным членением внутренних пространств...

...невозможно исчерпать все оттенки взаимного оформления пространственного ядра и его тектонической оболочки, ибо это является уже задачей исторической морфологии. Я укажу лишь на два предельных типа, которые можно обозначить условными терминами «классика» и «барокко». В первом случае связь между движением и материей носит по преимуществу характер статический, пространство и масса не столько противопоставляются друг другу, сколько гармонически соподчиняются тектонической схеме. Во втором случае формы пространственных объемов и формы оболочки выражают живой диалог или борьбу между подвижным ядром и косной, упорствующей, противостоящей ему массой, которая то выставляет грозные неприступные свои грани и ребра и непроницаемую толщу стены, то, наоборот, превращаясь в покорный и эластичный материал, поддается вольной игре чисто пластических форм» [1, С.459-460].

«...В противоположность пластике, архитектура, как и всякая тектоника, окружена динамическим пространством» [1, С.462].

«...Тектонические же сооружения, лишённые пространственного ядра, всегда, обусловлены лежащей вне их двигательной сферой. Конечно, я имею в виду не реальное использование этой сферы, а то, что наличие ее выражается в формах здания. Так, крепость, на которую никто никогда не нападал, тем не менее предполагает это нападение. Строение и размеры этого силового поля, имеющего своим центром здание, определяются его назначением – железнодорожная будка и маяк отличаются не только своей формой и взаимоотношением ядра и оболочки, но и своей проекцией в пространство. Каждое здание, таким образом, в свою очередь, включается в некую оболочку и находится с ней в живом взаимодействии. Подобно тому как каждое тектоническое произведение черпает свое индивидуальное содержание из того культурного целого, выражением которого оно является, здание включено в некое объемлющее его пространственное целое» [1. С.462-465].

### **Язык вещей и язык архитектуры**

Мощную волну семиотических исследований языка архитектуры обычно связывают с именами, Р. Барта, Д. Бродбента, Ч. Дженкса, Ф. Шоай, Р. Де Фуско, П. Эйзенмана, У. Эко и других итальянских, английских, американских архитекторов, историков и теоретиков 60х-90х годов XX века.

Публикуемые отрывки из текстов Габричевского написаны за полвека до этих исследований. Перед нами едва ли не самая ранняя семиотическая концепция архитектурной формы, архитектурного пространства и языка вещей, концепция абсолютно самостоятельная, независимая и родившаяся изнутри архитектуры, а не из тех лингвистических и антропологических учений, от которых обычно ведет свою родословную семиотика архитектуры.

Вместе с тем обращение к текстам Габричевского о языке архитектуры интересно отнюдь не только как возрождение забытых страниц истории архитектурной семиотики, – его мысли в этой области выглядят сегодня как никогда свежими, оригинальными и актуальными.

«Человек как существо социальное не только пользуется вещами, их пространственными и временными отношениями, но их понимает и их осмысляет. Они для него не только вещи, но и знаки, которые являются необходимым условием его общения с другими людьми. Всякое культурное единство, всякая социальная система является всегда в то же время системой знаков, ибо всякая вещь, начиная от собственного тела человека, его движений и звучаний и кончая любым отрезком мира, может быть принципиально вещью социальной, вещью выразительной, т.е. не только вещью, но и знаком, носителем смысла. Причем вещь не только понимается как носительница своего смысла, но может явиться средством сообщения и передачи другого смысла. «Язык вещей» – не метафора и не поэтический образ. Это неотъемлемая и богатейшая область в культурной и социальной жизни человека» [1, С.31] «...в пределах культуры нельзя представить себе вещи, которая в то же время не была бы знаком» [1, С.32].

«...наука об искусствах пространственных никогда себе даже и не ставила вопроса о том знаковом материале, из которого складывается художественный образ в архитектуре...» [1, С. 33].

«...Язык и слово как носители логического смысла являются по преимуществу областью культурного выражения, поэтому знаковая природа слова непосредственно очевидна даже для самой примитивной рефлексии. Вещь же на первых же стадиях культурной дифференциации быстро начинает терять свою непосредственную знаковую природу... Этот давно забытый, докультурный язык вещей пробуждается в них только под рукой художника, который, оформляя ее и переистолковывая ее скудную практическую символику, открывает всю ее латентную культурную и социальную выразительность. Если только художнику дано услышать и понять эту давно умолкнувшую речь, то естественно, что только в художественном произведении пространственных искусств, т.е. искусств, оформляющих именно и прежде всего вещь, – и мы, зрители и исследователи, начинаем слушать и понимать этот язык...»

«...в то время как «теория словесности», а за ней и современная поэтика шли от лингвистики и логики к искусству, так называемое искусствоведение, постепенно расшифровывая строение художественного образа в архитектуре, скульптуре и живописи, неминуемо приходит к проблеме своеобразной «логики» и «лингвистики» вещей, без которых немисливо научное изучение художественного образа, его логики и выразительности» [1, С.33-34].

«Появление языка в истории человечества должно было быть связано с другим не менее значительным и не менее грандиозным творческим напряжением человеческого самосознания, когда человек от инстинктивного пользования окружающей природой перешел к пониманию мира вещей и пространственных отношений, когда у него возникло стройное и определенное представление об этом мире как о закономерной системе этих отношений, верха и низа, правого и левого, далекого и близкого, отвеса и горизонтали, когда отдельные вещи постепенно стали превращаться в знаки, при помощи которых человек ориентировался в этой системе. Так возник этот язык вещей, который был не только потому языком, что вещи понимались как выражение того или иного представления о мироздании, но и потому, что они соответственно оформлялись и этим самым делались орудиями, средствами сообщения этих представлений» [1, С.34-35].

«...Перед тем, как воспользоваться вещью, мы ждем от нее условного сигнала, мы замечаем в ней лишь тот признак или то ограниченное число признаков, которые позволяют нам признать в ней знакомое испытанное орудие или во всяком случае заставляют нас предполагать в ней свойства, сходные с другими аналогичными, нам уже

известными орудиями. ... вещь начинает говорить тысячами голосов, она рассказывает нам о своем месте в мире, о своем отношении к нам и к другим вещам, о своем возникновении, о своей истории, о своем культурном прошлом, настоящем и будущем; не требуя от нас непосредственного физического действия, она оказывается включенной в богатейшую систему связей с нами и с остальным миром, она уже является знаком бесчисленных живых контекстов истории и культуры, она отныне насыщена живым смысловым содержанием. И все это раскрывается нам в ее виде...

...Существуют два основных типа выразительного оформления материи, два типа выразительных вещей, создаваемых человеком. Либо вещь есть знак самозаконного, замкнутого в себе, непроницаемого, самоценного куска трехмерного бытия – в таких случаях форма ее всегда будет приближаться к форме живого организма, естественного, по большей части человеческого; либо вещь есть, так сказать, знак самой себя как вещи, как куска материи, т.е. чего-то, что не самоценно, а изначально является средством, материалом некоей ценности, лежащей за ее пределами. В первом случае мы имеем пластику, во втором – тектонику. ....тектонические образования всегда предполагают «иное». В пространственных искусствах это «иное» и есть динамическое формообразующее пространство. Мы тем самым подходим к проблеме целесообразности в архитектуре и во всех тектонических, так называемых прикладных искусствах.

Всякая целесообразная, полезная вещь, поскольку она выражает свое назначение своей формой, всегда соотносена с потенциальным жестом человека, который ею пользуется. Ее оформленность не замкнутая, не изолированная, а, так сказать, центробежная ...Целевая форма как художественное выражение есть граница между жестом, ищущим себе орудия, и материей, так сказать, добровольно оформляющейся ему навстречу. Поэтому всякий художественно выразительный полезный предмет не исчерпывается в своих материальных границах, а окружен силовым динамическим пространственным полем возможных действий, вызываемых к жизни его формой. Форма же эта, закрепляя и увековечивая жест, первоначально ценный лишь в порядке утилитарно-витального, этим самым вынимает его из каузально-телеологической связи и делает из него знак художественного содержания, переносит его в сферу чистой выразительности. Наоборот, абстрактная механическая схема, определяющая реальное строение полезной вещи, конкретизируется тем, что она выражает во внешней видимой форме в качестве отпечатка, след живой органической функции, для которой, таким образом, эта функция, эта вещь – не только орудие, но и орган. Функция определяет форму органа и, наоборот, связь между ними и является предметом выражения. Таким образом, если смыслом всякой утилитарной вещи мы считаем схематическую связь между назначением и материей, целью и средством, ее художественная выразительность требует двузначного строения художественной наглядной формы, т.е. противопоставления и синтеза пространственной динамики и материальной тектоники.

...Архитектура и так называемые прикладные искусства дают нам наглядный ответ на то, каково отношение данного культурного единства к вещи, как осмысливается в ту или иную эпоху связь между жизнью и материей. ...можно было бы выдвинуть несколько парадоксальное положение, что тектонические искусства изобразительны по преимуществу, ибо, в то время как в живописи и пластике вещь конкретизируется, оживляется, претворяется до конца, в тектонических искусствах она всегда противопоставляется жизненной динамике, и художественное выражение лишь изображает то или иное их взаимоотношение. В этом и заключается столь часто отмечавшаяся аллегоричность архитектуры и всякой тектоники вообще.

...мы оцениваем как архитектуру все те виды тектоники, которые заставляют предполагать наличие внутреннего ядра, которые интерпретируются нами как служебная оболочка (так очень часто внешние формы могут выражать несуществующие внутренние пространственные объемы). В пределах внешней архитектурной выразительности возможны самые разнообразные оттенки: так, например, оболочка может быть дана как

неприступная непроницаемая масса, на которой, иногда лишь в виде намека, изображается общая схема внутреннего членения (ср. Византия и романская архитектура), или, наоборот, оболочка – тектоническая схема, которая до конца выражает в своей эстетической механике все художественное содержание данной постройки, и почти что превращается в нематериальную отвлеченную метрическую систему, как это мы встречаем, например, в классических формах Возрождения; или же, наконец, оболочка, проявляя максимум экспрессии, с трудом выдерживает натиск внутренней плененной динамики, которая как бы распирает стены своей тюрьмы и, дробясь, пенясь, клокоча и вздуваясь, прорывается через окна и порталы – таковы формы позднего барокко. В этом смысле внешность здания есть живое лицо, а учение о внешних формах оболочки – физиогномика. <...> аналогии между зданием и выразительностью человеческого тела относятся главным образом именно к этой сфере архитектурного выражения, причем огромную роль играют отверстия, которые обычно сравниваются с глазами. Действительно, через окна и двери мы не только заглядываем сквозь оболочку во внутреннюю, заключенную в ней жизнь, но и живое ядро смотрит через них на внешний мир и с ним общается. Форма, размер, количество этих отверстий служат наиболее ярким средством выражения двух основных функций архитектурной оболочки. Все равно, будь то портал готического собора, втягивающий и всасывающий толпу или узкое башенное окно, пропускающее через свою щель пучок лучей – и то и другое – выразительные органы определенных двигательных функций, связывающих пространственное ядро с динамикой внешнего мира. Мало того, отверстия и пролеты не только [суть средства сообщения внутреннего и внешнего, они, вместе с тем, выявляют толщину оболочки или ее слои] (например, вид внутреннего двора через колоннаду и портал). Подчеркивая ценность заключенного за этими оболочками ядра, отверстия либо обнаруживают его неприступность и те служебные сферы, которые должны быть преодолены на пути к его достижению (ср. египетский храм или анфиладу комнат в дворцах XVII и XVIII вв.), либо наоборот, как, например, в крытом рынке растворяют стену и приравнивают здание к открытому со всех сторон навесу, предполагающему непрерывное прохождение толпы» [1, С.461-462].

В теоретическом творчестве Габричевского универсальное и объективное неотделимо от индивидуального и субъективного. Ему отнюдь не чужды конкретные исследования, основанные на скрупулезном анализе фактов и детальном знании материала и предмета. Однако уникальность и пафос его архитектурных теорий определяется другим. Габричевский – теоретик архитектуры, для которого классическая философия является не головным знанием, а органическим способом существования. Шеллинг и Гете для него не только кумиры и учителя, а постоянные заочные собеседники.

## Литература

1. Габричевский, А.Г. Морфология искусства / А.Г. Габричевский. – М. : АГРАФ, 2002. – 864 с.
2. Габричевский, А.Г. Поверхность и плоскость / А.Г. Габричевский. – СПб., Азбука – Классика, 1991. – 236 с.
3. Габричевский, А.Г. К вопросу о строении художественного образа в архитектуре // Искусство: Труды ГАХН. – 1927. – Т.3. – Кн. II-III. – С.16-31.
4. Габричевский, А.Г. Проблема архитектурного синтеза как взаимной организации массы и пространства / Теория и история архитектуры: Избр. соч. – Киев: Самватас, 1992. – С.6-20, 36-52.
5. Гегель, Г.В.Ф. Эстетика, том третий / Г.В.Ф. Гегель. – М. : Искусство, 1971. – С. 33.

6. Явейн, О.И. А. Г. Габричевский об архитектурном пространстве, языке и теории архитектуры // В сб. Архитектурный Ежегодник. Санкт Петербург 2004 - 2005. – СПб. : «ПроPILEI», 2005. – С. 208 - 213.
7. Явейн, О.И. Идеология Супрематизма и теория архитектуры // Эстетика архитектуры и дизайна: сборник статей. Материалы всероссийской научно-практической конференции МГУ им. М.В. Ломоносова, Московский архитектурный институт (государственная академия). – М. : Архитектура-С, 2010. – С. 40 – 49.
8. Янковская, Ю.С. Забытое наследие. К истории несостоявшейся школы // Архитектон: известия вузов, 2006. – № 13 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://archvuz.ru/2006\\_1/3](http://archvuz.ru/2006_1/3)

## References

1. Gabrichevsky A.G. *Morfologiya iskusstva* [Morphology of art]. Moscow, 2002, 864p.
2. Gabrichevsky A.G. *Poverhnost i ploskost* [Surface and plane]. St. Petersburg, 1991, 236 p.
3. Gabrichevsky A.G. *K voprosu o stroenii hudozestvennogo obraza v arhitekture. Iskusstvo* [On the structure of the artistic image in architecture. Art]. Moscow, 1927, V. 3, B. II-III, pp. 16-31.
4. Gabrichevsky A.G. *Problema arhitekturnogo sinteza kak vzaimnoy organizatsii mass i prostranstva* [The problem of architectural synthesis as a mutual organization of mass and space] / *Teoriya i istoriya arhitekturi* [Theory and History of Architecture]. Kiev, 1992, pp. 6-20, 36-52.
5. Hegel G.W.F. *Estetika* [Aesthetics]. Moscow, 1971, pp. 33.
6. Yavein O. I. A.G. *Gabrichevsky ob arhitekturnom prostranstve, yazike i teorii* [About architectural space, language and theory. Architectural Yearbook. St. Petersburg 2004 – 2005]. St. Petersburg, 2005, pp. 208 - 213.
7. Yavein O. I. *Ideologiya Suprematizma i teoriya arhitektury* [The Ideology of Supremacism and theory of architecture. The Aesthetics of architecture and design: a collection of articles. Materials of all-Russian scientific-practical conference, Moscow state University. M. V. Lomonosov Moscow state University, Moscow architectural Institute (State Academy)]. Moscow, 2010, pp. 40 – 49.
8. Yankovskaya Y.S. *Zabytoe nasledie. K istorii nesostoyavsheysya shkoly* // *Architekton: izvestiya vuzov* [Forgotten Heritage. On the history of failed school. Architekton, 2006, No. 13.]. Available at: [http://archvuz.ru/2006\\_1/3](http://archvuz.ru/2006_1/3)

## ДАнные об авторе

### Явейн Олег Игоревич

Кандидат архитектуры, профессор кафедры Советской и современной зарубежной архитектуры, Московский архитектурный институт (государственная академия), Москва, Россия

e-mail: [yawein@mail.ru](mailto:yawein@mail.ru)

**DATA ABOUT THE AUTHOR****Yavein Oleg**

PhD in Architecture, Professor Chair of Soviet Architecture and Foreign Contemporary of Architecture, Moscow Institute of Architecture (State Academy), Moscow, Russia

e-mail: [yawein@mail.ru](mailto:yawein@mail.ru)